ZUR VORGESCHICHTE DES GOETHE'SCHEN FAUST

Erich Schmidt




UNIVERSITY
OF MINNESOTA
OMNIBUS
ARTIBUS
VINCULUM
OMNIUM

Zur Vorgeschichte des Goethe'schen Faust.

Von

Erich Schmidt.



Sonder-Abdruck aus dem Goethe-Jahrbuch.

Zweiter Band 1881.



3. Zur Vorgeschichte des Goethe'schen Faust.

von

Erich Schmidt.

1. Lessings Faust.

Dass Lessing als Vertreter der freien Aufklärung dem Faustproblem eine neue Lösung gegeben hat, indem sein strebender Forscher nicht den dunklen Gewalten verfällt, sondern von den Himmlischen vor tiefem Sturze behütet wird, hat zuletzt Kuno Fischer (Nord und Süd 1, 262 ff.) beredt hervorgehoben. Diese Rettung »Hölle, wo ist dein Sieg« macht Lessing zum Vorläufer Goethe's, und so fragmentarisch unsere Kenntniss und Erkenntniss der Lessing'schen Faustpläne stets bleiben wird, seine grosse Neuerung ist uns ganz bewusst. Auf diesen befreienden Zug kommt es an, wenn von Lessing und Goethe als Faustdichtern gesprochen werden soll. Dagegen müssen alle noch dazu schlecht beglaubigten Anecdoten ins Nichts verschwinden, namentlich die schöne Legende von der Aeusserung Lessings, seinen Faust hole der Teufel, er aber wolle den Goethe'schen holen, da

Lessings Faust eben nicht vom Teufel geholt wird. Ich setze Fischers Aufsatz, der manche Belehrung und Anregung gewährt, als bekannt voraus und habe nicht nöthig im folgenden jedes Mal meine Stellung zur bisherigen Forschung ausdrücklich zu bezeichnen, wie mir auch eine vollständige Uebersicht über das Material und die nochmalige wörtliche Anführung aller einschlägigen Briefstellen erspart bleibt.

Wir wissen durch Creizenachs treffliche Untersuchungen, dass das Volksschauspiel vom Dr. Faust im achtzehnten Jahrhundert zu Wien um eine bedeutende Wirkung bereichert wurde, den planmässig durchgeführten Gegensatz des Tragischen und des Komischen, welches authörte ein blosses Beiwerk zu sein. Aber sehr verblasst war der Charakter des Titanismus und das Ganze wenig mehr als eine bunte Augenweide für den Janhagel, der schliesslich mit einem sattsamen Gruseln heimging. Das Spiel erfreute sich allenthalben grosser Beliebtheit. Doch nur Tieferblickende konnten in dieser heruntergekommenen Herrlichkeit, diesem Unfug der Flugmaschinen, Verwandlungen und Feuerwerke, diesen groben Hanswurstspässen, diesen von Gottsched sammt Miltons Alfanzereien verdammten Teufelscenen, diesen abgerissenen, theils steifleinenen theils von verwildertem Pathos getragenen Tiraden des Helden einen Abglanz genialer Poesie erkennen. Dem säubernden Gottsched seine Feindseligkeit gegen das entartete »Märchen von D. Fausten«, das lang genug den Pöbel belustigt habe (Crit. Dichtkunst 5. Hptst. § 19), nur als arge Beschränktheit vorzurücken, wäre höchst ungerecht. Er möchte die Popularität für Leipzig in Abrede stellen, man schilt das Spiel, die Gottschedianer bringen ärgerlich den famosen Reibehand in Verbindung mit Faust-Aufführungen, 1759 gilt das Stück wenigstens in ihrer Hauptstadt für »verstossen« (Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, S. 117), aber in demselben

Jahre hatte sich die vordem spöttisch geäusserte Befürchtung, man werde zur Abwechslung mit dem possenhaften Singspiel »Der Teufel ist los« den Doctor Faust wieder auffrischen, als gar nicht grundlos erwiesen. Lessing unternahm es.

Ich bezweifle nicht, dass er das Faustspiel in irgend einer der vielen Fassungen schon in Leipzig kannte. Wie Weisse in den ersten Ausgaben seiner Lustspiele, so bringt Lessing im »jungen Gelehrten« ein paar launige Hinweise auf den Faust an. Der Monolog des Bedienten Anton 2, 4 über die Gelehrsamkeit mag im Zusammenhang mit Hanswursts komischem Leseversuch stehen; 1, 1 scherzt Anton über ein hebräisches Buch, das Damis aufgeschlagen hat: »Solche Krakelfüsse, solche fürchterliche Zickzacke, die kann ein Mensch lesen? Wann das nicht wenigstens Fausts Höllenzwang ist — Ach man weiss es ja wohl, wies den Leuten geht, die alles lernen wollen. Endlich verführt sie der böse Geist, dass sie auch hexen lernen« und derselbe äussert 1, 6 gegen Chrysander: um die verdammte Ehre thue ein junger Gelehrter alles, »wann es auch nach dem Tode heissen sollte: unter diejenigen Gelehrten, die zum Teufel gefahren sind, gehört auch der berühmte Damis«.

Aber die Verwandtschaft der zuerst erwähnten Stelle ist viel zu entfernt, um als Beweis für Lessings Kenntniss des Volksdramas zu dienen und die beiden anderen setzen bei unverkennbarer Rücksicht auf die Faustsage deren dramatische Fassung keineswegs voraus. Das Zauberbuch »Fausts Höllenzwang« kannte Jedermann dem Namen nach, wenn es auch dem lüderlichen Studiosus Bahrdt vorbehalten blieb, mit demselben in Leipzig als betrogener Betrüger Versuche anzustellen. All das ist ferner leichter Spass, flüchtiger noch als wenn in Holbergs »Hexerei« 1, 3 die Leute den Schauspieler Leander, der die Beschwörung des Mephistopheles einstudirt, für einen vielvermögenden

Zauberer halten (vgl. auch Creizenach »Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust« S. 113).

Allerdings enthält »Der junge Gelehrte« ein sicheres Zeugniss, denn gleich eine längere Rede des Damis 1, 1 ist ein abhängiges Seitenstück zu Fausts stereotypem Eingangsmonolog. Die Figur des Damis hat etwas zwiespältiges. Der junge schaale, unfähige, eingebildete, pedantische Narr wird von dem Dichter, der in ihm ein Stück seiner eigenen Vergangenheit und ihm selbst drohende Gefahren gründlich abthut, mitunter recht ernst genommen und Lessing mischt unter sein thörichtes Geschwätz manche gewichtigere Aeusserung. So ist jene Rede, welche drei Facultäten durchmustert und das weite Reich der Gelehrsamkeit überschaut, nur zum Theil rein parodistisch gemeint (Lachm. 1, 215 f.).

» . . o himmlische Gelehrsamkeit, wie viel ist dir ein Sterblicher schuldig, der dich besitzt! Und wie bejammernswürdig ist es, dass dich die wenigsten in deinem Umfange kennen! Der Theolog glaubt dich bey einer Menge heiliger Sprüche, fürchterlicher Erzählungen und einigen übel angebrachten Figuren zu besitzen. Der Rechtsgelehrte bey einer unseligen Geschicklichkeit unbrauchbare Gesetze abgestorbener Staaten, zum Nachtheile der Billigkeit und Vernunft, zu verdrehen, und die fürchterlichsten Urthel in einer noch fürchterlichern Sprache vorzutragen. Der Arzt endlich glaubt sich wirklich deiner bemächtiget zu haben, wann er durch eine Legion barbarischer Wörter die Gesunden krank und die Kranken noch kränker machen kann. Aber, o betrogene Thoren! Die Wahrheit lässt euch nicht lange in diesem sie schimpfenden Irrthume. Es kommen Gelegenheiten, wo ihr selbst erkennt, wie mangelhaft euer Wissen sey; voll tollen Hochmuths beurtheilet ihr alsdann alle menschliche Erkenntniss nach der eurigen, und ruft wohl gar in einem Tone, welcher alle Sterbliche zu

bejammern scheinet, aus: Unser Wissen ist Stückwerk! Nein glaube mir, mein lieber Anton, der Mensch ist allerdings einer allgemeinen Erkenntniss fähig«.

Ernst und Scherz halten einander die Wage und der Verfasser dieser Rede, eines Ausläufers des von Marlowe vorgezeichneten Monologs, ist durch keine faustische Pein bedrückt. Jene heitere Leipziger Jugendlichkeit, welche anakreontische Kränze flicht, jene Studienjahre, welche dem abgelebten Bildungsideal einer unkritischen und centrumslosen Polyhistorie nicht völlig entronnen sind, drängen Lessing zu keiner Faustdichtung. Auch der Leipziger Goethe steht ihr fern; die Erwähnung Richards III. und des Dr. Faust durch den geängstigten Söller zeugt gewiss nicht für einen keimenden Faustplan. Ferner konnte damals der Gedanke, durch eine Regeneration des Volkstheaters dem deutschen Drama Kraft und Saft zuzuführen, noch nicht vor die Seele Lessings treten, der mit einem Fuss noch im Gottsched'schen Lager stand. Auch die in Versprechungen sich überstürzende Vorrede zu den »Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters« 1750 weiss davon nichts.

Genug, er kannte das Faustspiel von Leipzig her und erhielt in Berlin am 14. Juni 1753, als »auf der Schuchischen Schaubühne . . Faust vom Teufel gehohlet« wurde, nur einen neuen Anstoss sich Gedanken darüber zu machen, welche ihn allmählich zu dem echtlessingschen Bessermachen anfeuerten. Erst 1755 ging er ans Werk, nach der »Miss Sara Sampson« und nachdem er den ermüdend redseligen englischen, d. h. Lilloschen und Richardsonschen Stil der Sara von sich geworfen. Er hatte ihm nur einen Tribut gebracht. Das hastige energische Volksschauspiel lockte zu keiner breitspurigen Rhetorik und Moralisation. Moses Mendelssohn fragt am 19. November 1755, wie weit Lessing mit seinem »bürgerlichen Trauerspiel« sei? »Ich

möchte es nicht gern bey dem Namen nennen, denn ich zweifle ob Sie ihm den Namen lassen werden. Eine einzige Exclamation — o Faustus! Faustus könnte das ganze Parterre lachen machen«. Zwei Erklärungen sind möglich; zur vollen Gewissheit lässt sich keine erheben. Die einen schliessen, dass Lessing schon damals, also im Jahr der Sara, an einem Faust ohne Teufelei gearbeitet habe, einem bürgerlichen, denn nur in einem solchen könne jener Ruf komisch wirken. Aber die nüchternen Moses lachten wohl auch über das Fauste! Fauste, accusatus es u. s. w. im dritten Act des Volksschauspiels. Verführerisch klänge nur der Rath, Lessing möge seinen Helden umtaufen, was nach unserem Urtheil dem Doctor Faust der langjährigen Tradition gegenüber doch seine Schwierigkeiten hätte. Mendelssohn jedoch, den offenbar das ganze Vorhaben kalt liess, mochte anders denken und, so müssen wir weiter fragen, war er überhaupt näher in Lessings Absichten eingeweiht, hatte er mehr als eine gelegentliche Aeusserung vernommen? Es scheint nicht. Aus dem Briefe folgt endlich weder, dass Lessing schon eine Zeile von dem Stück geschrieben hatte, noch dass er selbst seinen Faust ein »bürgerliches Trauerspiel« nannte, sondern nur dass Mendelssohn diesen zur Zeit bekanntlich noch sehr vagen Ausdruck, der ihm von der Sara her für alles, was nicht haute tragédie, geläufig war, auf den Faustplan übertrug. Wir denken also lieber mit den anderen Interpreten an einen volksmässigen Faust.

Die Idee eines bürgerlichen Faust könnte Lessingen während oder in unmittelbarer Folge des zweiten Leipziger Aufenthalts gekommen sein, ob ich gleich nicht daran glaube. Immerhin soll jede entfernte Möglichkeit verzeichnet werden. Er könnte, wie die Virginia des antik Staatlichen, so den Faust des Mittelalterlichen und Theologischen entkleidet haben. Das Thema von seines jungen Freundes

Brawe »Freigeist« ist der Untergang des guten dummen Jungen Clerdon, dem der teuflische Henley Gottesglauben und Lebensglück raubt, also der Fall eines Menschen durch blendende Verführung. Und schon Lillos durch die Buhldirne Millwood auf Abwege gezerrter George· Barnwell vergleicht sich, vielleicht unter Miltons Anregung, mit Lucifer, dem gefallenen schönen Stern, 2, 1: »Gewiss, so war der Zustand des grossen Abtrünnigen, als er zuerst die Reinheit verlor«. Hätte Lessing von da aus ein bürgerliches Intriguenstück Faust entworfen? Doch es fehlt jeglicher Anhalt für eine solche Hypothese.

Nun das oftbesprochene Zeugniss in dem Brief an Gleim vom 8. Juli 1758: »Sie haben es errathen: Herr Ramler und ich machen Projecte über Projecte. Warten Sie nur noch ein Vierteljahrhundert, und Sie sollen erstaunen, was wir Alles werden geschrieben haben. Besonders ich! Ich schreibe Tag und Nacht, und mein kleinster Vorsatz ist jetzo, wenigstens noch dreimal so viel Schauspiele zu machen als Lope de Vega. Ehstens werde ich meinen Doctor Faust hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit Sie ihn sehen können«. Wer verkennt hier die neckische Hyperbel in dem Wetteifer mit der beispiellosen Productivität des Spaniers und in der Steigerung, welche im Handumdrehen von »nur noch ein Vierteljahrhundert« zu dem beflügelten »ehstens«, »geschwind« übergeht? Ist es ferner nicht ganz Lessings Art bei derlei Ankündigungen den Gedanken für die Ausführung, den Plan für das Werk, das Werdende für das Gewordene zu nehmen und, was eben erst begonnen ist, als im nächsten Augenblick fertig hinzustellen? Wahrlich, wir werden uns vor dem Glauben hüten, dass Lessing im Sommer 1758 durch Tagesarbeit und Lucubration einen »Doctor Faust« fast vollendet habe. Er braucht wieder nicht über die ersten Anfänge hinausgerückt zu sein. Ein

Faust nach der populären Ueberlieferung ist es, der ihn damals beschäftigt, denn Lessing hatte sich der deutschen Literatur des Mittelalters und der letztverflossenen Jahrhunderte eifrigst zugewandt und Ramler zum Mitarbeiter erkoren. Auch im Faust sollte vaterländisches Erbgut neu gestaltet werden; darum wird er in einem Athem mit enen Projecten genannt.

Das Publicum erfährt davon zuerst durch den berühmten siebzehnten Literaturbrief, datirt vom 16. Februar 1759. Die allgemeinen antigottschedschen Ausführungen über das Drama erlauben Schlüsse auf Lessings Ziele und den Character des ihm selbst vorliegenden Fausttorso. Er verurtheilt scharf die Haupt- und Staatsaction — ihr Stil, ihre Technik eigneten seinem Faust nicht. Er verurtheilt scharf das ältere Lustspiel wegen seiner Zauber-, Verkleidungs- und Prügelscenen — die Einflüsse des Théâtre italien, so zudringlich im Wiener Faust, blieben dem seinigen fern. Aber er erhebt die englische Manier begeistert über das furchtsame französische Trauerspiel: »Wir wollen mehr sehen und denken«. Demnach trachtete er, in vorsichtiger Anlehnung an die Kunstübung Shakespeares, nach einer reicheren Handlung auf der Bühne: man sieht. Diese Handlung stand im innigsten Causalnexus mit dem Character des Helden und dieser Character offenbarte sich dem Parterre in tiefsinnigen Monologen und Dialogen: man denkt. Kühnheit und »grosse Verwicklung« wirken. Und wenn nach Lessing der deutsche Geschmack übereinstimmend mit dem verwandten englischen vom Trauerspiel »das Grosse, Schreckliche, Melancholische« verlangt, so lagen gerade im Fauststoff diese Elemente reichlich genug vor. Gross ist Fausts Drang nach Erkenntniss, schrecklich sein Vertrag mit den bösen Mächten, melancholisch seine Reue.

Kraft seines Scharfblickes erkannte Lessing den Zusammenhang des verrotteten deutschen Volksdramas mit

dem englischen Theater der elisabethanischen Epoche, obgleich er nichts von Marlowe und den englischen Komödianten wusste. Es ist dieselbe literarhistorische Combination, welche später sein flüchtiges Urtheil über Christian Weises Masaniello bewährte. Auch diesmal gehen Theorie und Praxis Hand in Hand. Lessing schreitet unverzüglich zur Exemplification. Er will leisten, was Noth thut, wenigstens die Fackel voraustragen. Kaum hat er sein Credo bekannt, das Heil unserer Tragödie beruhe in der künstlerischen Anknüpfung an die beiden verwandten Factoren, Shakespeare und das Volksdrama, so legt er eine Scene seines Faust vor. Vermuthlich gerade die, welche der Ueberlieferung am nächsten in der Anlage stand; wie denn W. Schlegel S. W. 6, 145 irrthümlich behauptet, Lessing habe dieselbe »geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den schönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Faustus«. Lessings einleitende Worte sind bekannt genug: unsere alten Stücke haben sehr viel Englisches, das bekannteste Dr. Faust enthält »eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu erdenken vermögend gewesen«, ein Freund — man denke an Lessings »jungen Tragicus« und seine Emilia Galotti — verwahrt einen alten Entwurf, hier ist zur Probe Fausts Gespräch mit sieben Geistern der Hölle, die er um ihren schnellsten Teufel beschworen hat; »und nun fängt sich die dritte Scene des zweiten Aufzugs an«.

Marlowe hat diese Scene nicht, weil sie der Spies'schen Historie fehlt und zu den genialen Erfurter Zusätzen gehört. Sie ist allen deutschen Spielen eigen; schon der Danziger Rathsherr Schröder gedenkt ihrer. Die Puppenspiele S und W zeigen dann, wie Creizenach nachweist, Lessing'schen Einfluss. Es ist einer der*) populärsten Auftritte,

*) Ich kann nicht unterlassen, hier auf F. Lichtensteins hübsche Entdeckung (Zeitschr. f. österr. Gymnasien 1879 S. 925) aufmerksam

dem in Lessings Bearbeitung als 2, 1 und 2, 2 ein Monolog, vielleicht ein Gespräch mit Wagner oder dem Diener und die Beschwörung vorausgingen. Der erste Act wird mit der Erwerbung des Zauberbuchs, clavicula Salomonis oder dergleichen, geschlossen haben. Ob das Vorspiel und 1, 1 bis 2, 2 bereits ausgearbeitet waren? Zum mindesten ist von einem fertigen Faust keine Rede. Lessings kurzer Epilog nach der langen Unterhaltung legt uns nur die Annahme eines Scenars mit einzelnen ganz oder theilweise dialogisirten Scenen nahe. »Was sagen Sie zu dieser Scene? Sie wünschen ein deutsches Stück, das lauter solche Scenen hätte? Ich auch«.

Wir nicht, antworten wir dies Mal mit den Gottschedianern und versagen dem Fragment, das jeder Wirkung auf Gemüth und Phantasie bar, lediglich den Verstand beschäftigt, unsern Beifall. Als füllselloses Gerippe steht es dem »Philotas«, in der pointirten Redeweise den Fabel-Epigrammen so nahe, dass ich die Abfassung nicht vor 1758 verlegen möchte, in jene Zeit etwa, als Lessing an Gleim die oben erörterten Worte schrieb. Ein Gegner der Vielwisserei à la Jöcher hatte sich Lessing auf die freiere Höhe kritischer Polyhistorie nach Bayles Muster geschwungen, um von diesem Standort aus wohl einen bohrender Grübelei und verwegener Skepsis hingegebenen Faust, aber keinen am Wissen schmerzvoll verzweifelnden und ungestüm nach höllischer Hilfe begehrenden zeichnen zu können. Dieser Scene fehlt Pathos, Wucht, Ungeduld:

zu machen, wonach Heinrich von Kleist, mit der ursprünglich neunten Faustscene vom Puppentheater her vertraut, seinem alten Kottwitz (Prinz Friedrich von Homburg) die dort übliche Gradation der Schnelligkeit zueignet:

»Zum Henker, nein! Was denkt die Excellenz?
Bin ich ein Pfeil, ein Vogel, ein Gedanke,
Dass er mich durch das ganze Schlachtfeld sprengt?«

Faust spricht, seines Witzes froh, als ein kühler, blasirter, geistreicher Mann, wo er ganz Feuer und Flamme sein müsste. Hastig ruft der Held des Volksschauspiels sein apage, ohne Aufenthalt eilt er von dem einen zum andern, da ist für Bonmots und dialectische Fechterstücklein kein Augenblick übrig. Die Teufel, welche Lessing dem Tüftler sowol verzagt, als zu witzigem Widerstreit gerüstet entgegenstellt, zerfallen in zwei Gruppen. Die vier Boten der Körperwelt und der erste von den drei Boten der Geisterwelt gehören der Vorlage an, welche eine solche Scheidung zwar nicht ausdrücklich vollzieht, aber durch den Uebergang vom Sinnlichen zum Unsinnlichen im letzten Glied der Steigerung doch in sich schliesst. Zu dem gedankenschnellen Geist der Vorlage gesellt Lessing sehr unglücklich den der »Rache des Rächers« an Schnelligkeit gleichen und sehr subtil den letzten, welcher so rasch ist wie der Uebergang vom Guten zum Bösen. Diesen Uebergang hat Faust, wie er schaudernd sagt, erfahren. Der erste Act Lessings galt der Verstrickung und Wandlung.

Dass Faust die Teufel »Schnecken des Orcus« — eine verzwickte Bezeichnung — schilt, mag seinen Anlass in der Vorlage haben, wo ein Teufel so schnell ist wie die Schnecke im Sande. Stammt der Name Jutta, den hier ein Teufel führt, von Scherenberg her? Gottsched spottet ja später (Nöth. Vorrath 2, 141) über »einen heutigen brittenzenden Shakespear«, »der nächst der versprochenen Comödie vom Dr. Faust, auch das Trauerspiel unseres Scherenbergs von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück trotz dem Kaufmann von London, oder Miss Sara Samson, daraus zu machen«. Bis zu Arnim war aber noch lange hin. Vordem hatte Gottsched in der »Critischen Dichtkunst« a. a. O. den seichten Witz verdammt, der einen Hexenmeister auf die Bühne bringt und ihn »wohl gar ein halbes

Dutzend junge Teufel herzubannen« lässt — jetzt versammelte Lessings Faust deren sieben um sich.

Gegen den siebzehnten Literaturbrief erschienen zu Ende des Jahres 1759 die »Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den Siebzehenten der Briefe, die neue (sic) Litteratur betreffend, geantwortet wird. Frankfurt und Leipzig 1760«, 128 SS.; S. 118ff. findet sich Lessings Faustscene mit neunzehn längeren oder kürzeren höhnischen Fussnoten abgedruckt. Nicht sehr sorgfältig, doch lässt sich wohl nur in der Aenderung »Erster Teufel« und so fort für »Der erste Geist« (doch »unter sieben Geistern« statt »unter sieben Teufeln«) und der Variante »Unzuvergnügender Doctor« für »Unzuvergnügender Sterbliche« Absicht merken. Die unsicheren Angaben über die Verfasserschaft stellt Creizenach S. 77 zusammen. Mit Canzler oder Gellius ist nicht viel gewonnen, mehr durch Danzels Vermuthung, Frau Gottsched sei die Verfasserin. Ohne Zweifel sind die in Nachahmung des »Zuschauers« abgefassten langathmigen Briefe, in denen der Fll der Literaturbriefe wegen seiner Herausforderung »ich bin dieser Niemand« als Herr Niemand figurirt, eine in Leipzig und zwar im engsten Kreise Gottscheds angefertigte Compagnie-Arbeit, bestehend aus sehr ungleichwerthigen Elementen. Wir haben einen Hauptschreiber vor uns, mag er Canzler heissen, einen schaalen Kopf, der gegen Lessings Kritik der Gottschedschen Reform und gegen den gewesenen »Räuber« Shakespeare mit ebenso viel Bornirtheit als Weitschweifigkeit ficht und fortwährend mit plumper Unterstellung den Trumpf ausspielt, Lessing wolle die Haupt- und Staatsaction mit Haut und Haaren erneuern. Gottsched steuerte Materialien bei, z. B. über Neubers, wohl auch ein paar Entrefilets und machte den Revisor. Einzelne gute treffende Bemerkungen mögen von der »geschickten Freundin« her-

stammen. Unmöglich hat in dem parodistischen Repertoire S. 15 ff. dieselbe Person die trockene Analyse von »Mammons Sold« und den lustigen Entwurf der »Zerstörung Jerusalems« geliefert. Unmöglich ist der tölpelhafte Gegner, der bis S. 115 Lufthiebe führt, derselbe, der dann so gewandt gegen Niemand-Lessing in Duellpositur steht. Dagegen wäre dieser derbe und dieser zersetzende Witz der Gottschedin, welche in Fll einen Todfeind des alten Reichs sehen musste, wohl zuzutrauen. Man wende nicht ein, dass die Faustscene leichter zu bestreiten war, als die vorausgehende Theaterkritik. Manches in den Fussnoten hat der blinde Aerger geschrieben, im Ganzen ist der Angriff ausgezeichnet geschickt, wie jeder zugeben wird, der auch nur die von Danzel gegebenen Citate kennt. Alles, was irgend gegen den Dichter vorgebracht werden kann, wird gesagt, keine Blösse übersehen; dem Unerbittlichen ist während seiner ganzen Schriftstellerlaufbahn, weder vorher noch späterhin, so übel mitgespielt worden. Ob vielleicht schon Lessing selbst an Frau Gottsched dachte? Und ob er deshalb in der Hamburgischen Dramaturgie so schonungslos über die Todte, die er einst als »ein kleines artig's freundlich's Weib . . . . das . . . . aus Gefälligkeit sich an des Mann's Gedanken bindet«, im Gegensatz zum »grossen Duns« gelobt und deren Cenieübersetzung er lebhaft anerkannt hatte, zu Gericht sitzt?

Fassen wir den weiteren Fortgang kurz zusammen, so hat Lessing in Breslau und Hamburg an einem Faust nach der Tradition und daneben an einem bürgerlichen, von der Ueberlieferung unabhängigen gedichtet. Ob ein Breslauer Faust wirklich schon zwölf Bogen füllte, bleibe dahingestellt. Weniges nur wurde von dem bürgerlichen Faust ausgeführt, da der ältere Plan, unter gründlichen Umwandlungen fragmentarisch gestaltet, immer wieder Oberwasser erhielt und zuletzt den Gedanken an eine

Abstreifung alles Sagenhaften mehr und mehr zurückdrängte.

Die Nachbarschaft zweier Pläne ist bewiesen: erstens durch eine Bemerkung der Collectaneen zum »zweiten Faust«. Ferner durch Lessings in Wien gethane Aeusserungen, welche Gebler im December 1775 an Nicolai berichtet: ein Faust »nach der gemeinen Fabel«, ein anderer »ohne alle Teufelei, wo ein Erzbösewicht gegen einen Unschuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertritt«. Gegen Geblers Zusatz »beide Ausarbeitungen erwarten nur die letzte Hand« sind dieselben Erwägungen wie oben gegen den Brief an Gleim zu kehren. Drittens durch Lessing's Erzählung in Mannheim 1777, die freilich nur durch eine späte und vielleicht nicht ganz ungetrübte Quelle auf uns gekommen ist. Am 14. September 1820 schreibt der Maler Müller, den seine eigene Faustdichtung für die Lessing'sche interessirt hatte, an Therese Huber: Lessing sagte, »dass er zwey Schauspiele vom Faust angelegt, beyde aber wieder liegen gelassen habe, das eine sagte er mit Teufeln, das andere ohne solche, nur solten in dem lezten die Ereignisse so sonderbar aufeinander folgen, dass bey jeder Scene, der Zuschauer würde genöthigt gewessen seyn, auszurufen, das hat der Satan so gefüget«.

Ich sage: neben einander in Hamburg und wohl schon in Breslau. Hier gedachte Lessing, nach Klose's Zeugniss, den Lucifer des Jesuiten Noel für seinen Faust zu nutzen, — also für einen Faust mit Teufeln. Aus Hamburg, wieder wie 1759 aus der Theaterkritik und dem Shakespearestudium heraus, schreibt Lessing am 21. September 1767 an den Bruder Karl Gotthelf, er arbeite »aus allen Kräften am Faust« und wolle ihn im Winter spielen lassen. Da Lessing damals so energisch die »Emilia Galotti« zum puren Spieldrama umschuf, ist dieser Mittheilung aller Glaube zu

schenken. Er bittet zugleich um die clavicula Salomonis, — also für einen Faust mit Teufeln.

Aber die Collectaneen vermerken eine Notiz des Diogenes Laertius über den Cyniker Menedemus, derselbe sei als Furie verkleidet umhergezogen wie ein Gesandter der Hölle, um Acht zu geben auf die Sünder, und ein Wort Tamerlans, er sei die Geissel Gottes, mit dem Zusatz: »dies kann vielleicht dienen den Charakter des Verführers in meinem zweiten Faust wahrscheinlich zu machen«. Wir sind in die Räthsel dieses zweiten Faust wenig eingeweiht und wissen nur dies: den Teufel oder die Furia Mephistopheles vertrat ein Mensch, der sich eines höheren geheimnissvollen Auftrags und entsprechender Kräfte rühmte, eine dämonische Persönlichkeit, ein schwarzer Verführer, der alle Fäden in seinen starken und flinken Fingern hielt und dessen Ueberlegenheit das arglose Opfer bestrickte; die Handlung war verschlungen und unheimliche, blitzschnelle Effecte erweckten den Schein einer diabolischen Führung.

Dieser Verführer war natürlich kein Intrigant vom Schlage der Stukely und Henley. Er war natürlich aus ganz anderem Holze geschnitzt als der Höfling Marinelli, die geschmeidige feige Creatur, der durchaus nicht als ein Ableger vom zweiten Faust zu fassen ist; auch findet sich sein Character schon im alten Virginia-Entwurf skizzirt. Dennoch bietet die »Emilia Galotti« zwei, wohl unbewusste Hindeutungen auf das Faustische Gebiet. Der Prinz schliesst: »Ist es zum Unglücke so mancher nicht genug, dass Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen« — wir denken an den bürgerlichen Faust. Und die leidenschaftliche Fieberphantasie der Orsina, wenn sie alle, die Verlassenen, »alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir ihn unter uns hätten . . . . zerrissen«, erinnert uns an den, von Lessing freilich aufgegebenen, grausigen Schluss des Volksschauspiels.

Dämonische Bosheit wollte Lessing im bürgerlichen Faust darstellen. Schauen wir uns in seiner an Entwürfen so reichen Werkstatt um, so gibt nur noch der »Nero« den Zug zum Dämonischen kund. Nach dem weichlichen verführerischen Prinzen des italienischen Duodezhofes römischer Cäsarenwahnsinn! Nero sollte der »Inbegriff aller menschlichen Verruchtheit« werden, aber Lessing gab den Plan auf, weil ein solches »moralisches Ungeheuer im Drama . . . convulsivische Empörung« erzeuge; so hörte Matthisson von Gleim; der ihm zugleich mittheilte, Lessing habe auf die »Bearbeitung der Volkstradition von Doctor Faust« verzichtet (Matthissons Autobiographie in »Deutsche Lehr- und Wanderjahre« 1,62 f.). Wir sind nicht in der Lage Vater Gleims Weisheit streng zu controliren.

Auffallend ist, dass Lessing in den siebziger Jahren zwar Gebler und Müller kurz über beide Pläne aufklärte, den Hauptmann von Blankenburg jedoch und Engel (1774) nur mit dem Teufelsfaust, mit diesem aber eingehend, vertraut machte. Ihre Berichte von 1784 und 1786 helfen uns weiter, ausserdem liegt, vom siebzehnten Literaturbrief abgesehen, nur eine Expositionsskizze aus dem theatralischen Nachlass vor. Was sonst vom Faust zu Papier gebracht worden, ist der Vernichtung anheim gefallen, ohne dass ich hier die grosse Kistenfrage nochmals weitläufig abhandeln möchte, die sogar vor Jahrzehnten schon Gegenstand einer Novellette — oder nannte sich das Ding »Phantasie« — geworden ist. Kuno Fischer dictirt mit dem ihm eigenen Aplomb: der Faust war nicht in der Kiste. Allerdings könnten K. G. Lessing und Blankenburg sich irren. Lessing, wo er von dem Verlust 1775 spricht, erwähnt sein Drama nicht, aber die Fabeln, die lexikalische Untersuchung, die Wolfenbüttler Handschrift lagen ihm gerade mehr am Herzen. Es ist gar nicht in seiner stolzen Art, seine Habe Stück für Stück zu inventarisiren und über jede

Einbusse zu greinen. Ein geringschätziges »zum Henker mit alle dem Bettel« und damit genug. Uebrigens ob in der Kiste verloren oder von Lessing vernichtet, der Faust, richtiger wohl die Masse der Skizzen und Fragmente, ist nicht mehr.

1768 hatte Ebert Lessingen vergebens zum Hervortreten gedrängt. Man wartete und munkelte später, Lessing werde unmittelbar nach Goethe auf den Plan treten (vgl. auch Byern an Knebel 8. Dec. 1776, Düntzer »Zur deutschen Literatur und Geschichte« 1, 62). Aber Lessing wollte nicht concurriren, sondern nur kritisiren.

Wir treten nunmehr an die erhaltenen Bruchstücke und Analysen heran. Dem Volksdrama folgend leitet Lessing seinen Faust durch ein Vorspiel ein. Zeit: um Mitternacht. Ort: ein alter gothischer Dom. Nach Lessing's Entwurf ein unzerstörter, denn der Küster und sein Junge schreiten zum oder vom Läuten hindurch. Nach Engel ist er zerstört; Kirchen zu verwüsten sei Satans Lust. Lessing hat diesem Effect und der Wahrscheinlichkeit zu Liebe so geändert, denn Teufelsconvente pflegen nicht in wohlerhaltenen heiligen Gotteshäusern stattzufinden. Unsichtbar sitzen die Teufel auf den Altären, auf dem Hauptaltar der Höllenfürst Beelzebub. Passend erinnert Düntzer (Lessing als Dramatiker S. 196) an die Pia hilaria des Angelinus Gazäus: um Mitternacht versammeln sich die Teufel in den Ruinen des Marstempels und erstatten Lucifer Bericht über ihre Thaten; einer hat den Bischof Fundanus berückt. Ich füge hinzu, dass Hilarion in verfallenen Tempeln höllische Geister gewahrte. Boxberger (Hempel 11², 594) sollte statt des fern liegenden »Bruder Rausch« lieber die Charonscene, das Furienvorspiel zum deutschen Hamlet und dergleichen, Naogeorgs Pammachius, die Eingangsscenen der Scherenberg'schen Jutta heranziehen. In den letzteren, einer ausgezeichneten Leistung unserer

alten Dramatik, ruft Lucifer seine Teufel bei Namen auf, um schliesslich den liebsten »Schalck Sathanas« und Spiegelglanz gegen die unschuldige Jutta zu entsenden.

In Lessings Entwurf hat der erste Teufel eine Stadt, der zweite eine Flotte zerstört, der dritte, Mephistopheles, einen heiligen Mann zum Trunk und dadurch zu Ehebruch und Mord verführt. Eine alte, namentlich im 16. Jahrhundert gern erzählte Anecdote, welche Lessing vermuthlich aus einer Schwanksammlung wie Paulis »Schimpf und Ernst« schöpfte. Sollte das für die Breslauer Zeit sprechen? Mephistopheles übernimmt nun die schwierige Aufgabe den Faust binnen vier und zwanzig Stunden zu bethören. Er rechnet mit der Erfahrung, dass zu viel Wissbegierde der Ursprung aller Laster sein könne, wie es — er sagt das nicht ausdrücklich — die Trunkenheit für den Einsiedel gewesen ist.

Anders Engel, der uns wiederum in eine spätere Phase blicken lässt. Zwar erinnerte er sich nicht mehr genau an alles, aber was er gab glaubte er zu wissen, und er ist ein zu kleiner Geist um etwas nachzuerfinden, was Lessingisch aussähe. Wir sehen klar, wie subtil der frühere Entwurf erweitert worden ist. Nicht eine Stadt hat der erste Teufel zerstört, sondern die Hütte eines Armen, den gute Geister sammt den Seinen retteten. Da floh der Teufel verzagt. Satan lässt ihn hart an: der fromme Arme wird, völlig verarmt, nur frömmer; bereichern hättest du ihn sollen! Ebenso führt er den Vernichter der Flotte ad absurdum. Der dritte hat die Phantasie eines bis dahin reinen Mädchens — unsinnig überliefert Engel: einer Buhlerin — vergiftet. Nun erst kommt Mephistopheles an die Reihe. Er hat nichts gethan, aber das Grosse gedacht. »Gott seinen Liebling zu rauben . . . . . einen denkenden einsamen Jüngling, ganz der Weisheit ergeben«. Nur weiss er ihn nirgends zu fassen; ähnlich berichtet in Kürze

Blankenburg. Doch, entgegnet Satan, bei seinem leidenschaftlichen Drang nach Weisheit sollst du ihn fassen.

Die vier ersten Auftritte des ersten Actes sind uns in einer Skizze erhalten. Der Eingang gibt das traditionelle Bild: Faust einsam grübelnd. Es ist Nacht. Er brütet über einem philosophischen Werk. Er erinnert sich, dass ein Gelehrter den Teufel über des Aristoteles Entelechie citirt hat. Endlich nach vergeblichen Versuchen glückt ihm jetzt um die zwölfte Stunde die Beschwörung. Auf den Ruf »Bahall« erscheint der zunächst recht schlaftrunkene Geist, der im Leben einst Aristoteles geheissen. Wie der Grammatiker Apion den Homer, so fragt Lessings Nekromant den Stagiriten aus und stellt in der Disputation die »spitzfindigsten Fragen«. An einen Teufel in des Aristoteles Gestalt ist wohl nicht zu denken. Denn erst 1, 3 geschieht die weitere Beschwörung und 1, 4 tritt der Dämon auf, Mephistopheles.

Diese (Breslauer, 1758 schon ähnlich entworfene?) Skizze wurde später (in Hamburg?) entweder ganz bei Seite geschoben oder vollständig umgearbeitet, denn auch diesmal führen uns die Gewährsmänner, Engel und Blankenburg, zu einer höheren Entwicklungsstufe, indem sie übereinstimmend berichten, dass der ganze Handel mit dem Teufel nicht von Faust, sondern von einem ihm täuschend ähnlichen Phantom abgeschlossen und abgespielt wurde. Oder wir müssten annehmen, dass Faust in der That selbst den gefährlichen Steg beträte, aber, etwa 1, 6, von guten Geistern in Schlaf versenkt würde. Ungefähr an der Stelle, wo der Faust der Tradition nach Unterzeichnung des Pactes ohnmächtig zusammenbricht. Nicht unmöglich, aber wahrscheinlich doch nur unter Annahme von Aenderungen, zielend auf Entlastung des zweifachen Beschwörers, der in der Exposition minder selbstthätig erscheinen müsste. — Faust schlummert und alles, was fortan geschieht, erfolgt

für ihn nur in Form eines Traumgesichts. Als die Teufel frohlockend die Beute fortraffen und den Siegesruf gen Himmel ertönen lassen wollen, entschwindet das Phantom, der Himmel hat den Prozess gewonnen, schamvoll und wüthend müssen die unholden Geister den Plan räumen.

Nach Engel erklang schon in der ersten Verschwörungsscene eine Stimme von oben, auch sie noch von Motiven des Volksschauspiels abzuleiten: »Ihr sollt nicht siegen«; wohl nur dem Zuschauer vernehmbar, den Lessing von vorn herein in den Plan des Ganzen einweiht. Nach Blankenburg wurde den triumphirenden Teufeln zuletzt von einem Himmelsboten ihre Niederlage kund gethan: »Triumphirt nicht, ihr habt nicht über Menschen und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet und jetzt zu besitzen glaubt war nichts als ein Phantom«.

In welchem Masse Lessing die Ausführung des uns zunächst fremdartig anmuthenden Gedankens einer blossen Phantasmagorie bewältigt hatte oder hätte, steht dahin. Ob ihm die poetische Macht eigen war, eine lange Scheinhandlung etwa so im Charakter von dissolving views zu halten, wie Grillparzer es in »Der Traum ein Leben« verstanden hat, mögen wir bezweifeln. Gewiss ist auch die Substituirung eines Phantoms für den rein passiven schlafenden Helden und die Permanenz eines deus ex machina nicht die dramatische Lösung, welche der Faust-stoff erheischt, die Läuterung durch ein Gesicht nicht die innerliche, welche Goethe seinem Irrenden Strebenden auf der langen Wanderung zu Theil werden lässt. Wir wollen keinen Theophilus, den die heilige Jungfrau als Nothhelferin rettet, »dieweil ihr eben schliefet«, sondern den echt protestantischen Faust. Zu beantworten bleibt, wie Lessing auf diese Behandlung verfiel. Niemand wird sich

dabei beruhigen, dass er den Schutzgeist, welcher den Faust des Volksschauspiels klagend verlässt, dem seinigen zum treuen Eckart bestellte. Oder gab ihm die Helenasage etwa das euripideische Drama, den Ausweg an? Paris entführt ein Schattenbild, und um ein Schattenbild entbrennt der langjährige Krieg, während Helena unschuldig und unbehelligt in Aegypten weilt. Aber ganz abgesehen davon, dass Lessing in seinen Faust die Helena der Faustsage allem Anschein nach nicht aufnahm, eine andere Quelle liegt näher: Calderon. An allerlei Phantomen ist im spanischen Drama, das Lessing kannte, wie damals vielleicht kein anderer in Deutschland, kein Mangel. Schon 1750 hatte er, wie ein Zettel des theatralischen Nachlasses beweist, an eine Bearbeitung der Komödie La vida es sueño gedacht. Diese besitzt in einem Auto einen religiös-allegorischen Namensvetter, der den Widerstreit der Elemente im Chaos, die guten Gewalten und die bösen, die Sünde als Schatten vorführt und den Sündenfall sowie die Erlösung des Menschen zum Gegenstand hat. Die Anregung für Lessing liegt im späteren Verlauf, wo dem reuigen gefesselten Höhlenbewohner die Weisheit als Pilger naht, sich selbst die Fesseln anlegt und, während jener schläft, vom Satan und dem Schatten gekreuzigt wird, um dann in alter Glorie wieder wiederaufzuleben. Hölle und Sünde haben nicht den Menschen in unzerreissbare Bande geschlagen, sondern nur einen von der himmlischen Gnade gesandten Stellvertreter sich selbst zum Schaden gemartert. Die Hölle erliegt, die Himmlischen singen den Triumphgesang, der Mensch, gereinigt, gekräftigt, gerettet, wie Lessings Faust nach dem Schlummer, ruft in der Fülle seiner Seligkeit: »O! wenn auch dieses Traum ist, so lasst mich nie erwachen«.

Echt lessingisch jenes frohe, befreiende »Ihr sollt nicht siegen«. Das Juden-Christenthum hatte den freieren

Paulinismus zum Schwindel des Simon Magus carikirt, im 16. Jahrhundert stand der apostolische Krieger wieder auf sein Schwert gestützt da, wie ihn Albrecht Dürer malte und Luther als Idealgestalt verehrte, aber der Teufelsglaube der grossen gährenden Werdezeit warf in die Fausthistorie seine düsteren Schatten und ahndete den geistigen Titanismus des »Speculirers« als die Gottlosigkeit eines »thummen und hoffertigen Kopfs«, endlich trägt Lessing die Leuchte der Aufklärung in das halbmittelalterliche Forschermuseum als der erste wahrhaft moderne Betrachter des Faust. Lessing am allerwenigsten konnte den einsamen Sucher der Wahrheit dem Untergang preisgeben, ist doch die Tendenz seines Faust ganz die seines eigenen Strebens, welches den Trieb nach Wahrheit dem Vollbesitz der Wahrheit vorzieht. In Lessings Augen konnte nur der dumme Teufel Vielwissenwollen für die Achillesferse des guten Menschen halten. Seine heitere stolzbescheidene Verstandesklarheit verstieg sich nie auch nur ahnend zu dem schwindelnden Flug prometheisch-faustischer Gedanken. Er gab uns *seinen* Faust. Wir aber sind froh, dass hinter ihm, der wie Dürers Ritter trotz Tod und Teufel gerade aus seinen Weg nahm, auf verschlungenen Pfaden der Feuergeist einherzog, der mit aller Wollust und aller Pein des Titanismus tief vertraut, *den* Faust geschaffen hat. Erst die Goethe'sche Generation war zur Vollendung berufen.







Druck von August Osterrieth, Frankfurt a/M



